

‘Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid’

Ralf Grüttemeier

bron

Ralf Grüttemeier, ‘Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid.’ In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 115 (1999), p. 334-355.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/grut003bord01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



R. Grüttemeier

Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid

Abstract - There is no consensus among literary critics and scholars on the question whether the first three novels of F. Bordewijk belong to what is called 'Nieuwe Zakelijkheid'. The present article analyses the heterogeneous views and shows that the dissent is due to the kind of question posed. This question inevitably leads to a debate on poetics and to normative answers. Instead, an analysis of the texts in question along well-defined parameters of literary history is suggested. This effort is undertaken here with regard to the use of metaphors in Bordewijk's first novels.

1. Inleiding

Met het publiceren van *Blokken* (1931), *Knorrende beesten* (1933) en *Bint* (1934) had F. Bordewijk, vergeleken met zijn *Fantastische vertellingen* uit 1919, 1923 en 1924, een ommezwaai gemaakt. Bordewijk sloot met deze teksten - zijn eerste verhalen die hij als 'romans' liet verschijnen - aan bij het 'nieuwe proza' waar men al sinds het midden van de jaren twintig om riep (cf. Anten 1982). In Nederland in de jaren dertig werd een deel van dat nieuwe proza onder de noemer *Nieuwe Zakelijkheid* besproken. De romans die vandaag de dag als nieuw-zakelijk te boek staan, verschenen uitsluitend tussen 1932 en 1935 - met uitzondering van M. Revis die tot in de jaren zestig zijn stijl en onderwerpen trouw bleef (cf. Grüttemeier 1995: 12vv). Tegen deze achtergrond werd Bordewijk door de contemporaine kritiek 'al snel en onproblematisch' tot een vertegenwoordiger van de Nieuwe Zakelijkheid bestempeld en vormt de Nieuwe Zakelijkheid 'traditioneel de literair-historische context' voor *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint*, aldus Hans Anten (1996: 68 en 80). Maar ook al wordt er 'telkens' weer een verband tussen Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid gelegd (cf. Anten 1996: 58), dan nog is dat volgens Anten ten onrechte: hij verdedigt in zijn proefschrift de opvatting dat Bordewijk niet bij de Nieuwe Zakelijkheid hoort (cf. Anten 1996: 88). Met deze opvatting staat Anten niet alleen. In 1983 schreef Anne Marie Musschoot (1983: 409): 'Het is nog steeds een omstreden vraag, of het bekende werk uit de jaren dertig, de korte romans *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* [...], nu al dan niet representatief is voor de nieuwe zakelijkheid.' Twaalf jaar later meende J.M. Sicking (1995: 7) te kunnen constateren: 'Literatuurhistorici zijn het er langzamerhand wel over eens dat het geen zin heeft het werk van Bordewijk te verbinden met het begrip "nieuwe zakelijkheid" in zoverre dat betrekking heeft op het reportageachtige en filmische proza uit het interbellum.'

Uit het hierboven geciteerde kan een beeld worden afgeleid dat in drie punten kan worden samengevat:

- na verschijnen van *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* en in de volgende decennia domineert de opvatting dat Bordewijk een vertegenwoordiger van de Nieuwe Zakelijkheid is;

- halverwege de jaren negentig is men het erover eens dat het ‘geen zin heeft’ Bordewijk met de Nieuwe Zakelijkheid in verband te brengen;
- er heeft over deze kwestie een debat plaatsgevonden waarbij de omslag in het debat na 1983 zijn beslag heeft gekregen.

Alle drie de beweringen zijn echter onjuist. Dat wat met betrekking tot Bordewijks literairhistorische indeling een ‘omstreden vraag’ genoemd wordt, komt neer op een botsing tussen verschillende normatieve opvattingen. De relatie tussen Bordewijks eerste romans en de romans die als nieuw-zakelijk te boek staan zal hier dan ook anders worden benaderd, en wel door één retorisch aspect nader onderzoeken: het gebruik van metaforen. *Knorrende beesten* bij voorbeeld verwijst immers niet alleen naar hetzelfde onderwerp - de auto - als *Gelakte hersens* (1934) van de volgens velen nieuw-zakelijke auteur bij uitstek, M. Revis. Daarnaast maken beide titels gebruik van hetzelfde retorische procédé: de auto wordt met behulp van metaforiek een levende, organische dimensie toegekend. Reden genoeg dus om de vraag naar overeenkomst en verschil tussen wat als nieuw-zakelijk geldt en Bordewijks eerste drie romans aan de hand van de metaforiek nader te bekijken.

2. De eerste drie romans van F. Bordewijk in de contemporaine receptie

Vóór het verschijnen van *Bint* wordt er nauwelijks verband tussen Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid gelegd. Als dat een enkele keer wel gebeurt dan is de teneur problematiserend. De eerste recensie die *Knorrende beesten* in verband met de Nieuwe Zakelijkheid brengt, staat in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 5 augustus 1933 en is van de hand van Victor van Vriesland.¹ Volgens Van Vriesland zouden zowel *Knorrende beesten* als ook *Bint* de Nieuwe Zakelijkheid ‘ad absurdum’ voeren omdat die ‘tot in het tegennatuurlijke toegepast’ wordt. De kern van Van Vrieslands betoog is dat Bordewijk ‘in den grond’ een ‘fantastisch’ schrijver is. Alleen Bordewijks stijl vertoont overeenkomsten met de Nieuwe Zakelijkheid, maar zijn sfeer en stof zijn ‘door en door romantisch’, omdat het hier om het vertekenen en verwringen van de werkelijkheid gaat, niet om een realistische weergave ervan. Bij Van Vriesland fungeert de Nieuwe Zakelijkheid als repoussoir om het bijzondere van Bordewijk des te beter te doen uitkomen. Volgens hem is Bordewijk in vergelijking met iemand als Revis ‘een innerlijk gecompliceerder en bovenal romantischer en individualistischer mensch’. Van Vriesland komt dan ook tot de conclusie dat Bordewijks psychologie ‘met de geestesgesteldheid der nieuw-zakelijke idee niet organisch verbonden was’ (cf. 1934: 21; 1958: 472).

Begin 1935 wordt Bordewijk door Menno ter Braak tegenover de Nieuwe Zakelijkheid geplaatst - van welke Ter Braak niets moest hebben. Voor hem was er onder andere bij Last, Revis, Stroman en Wagener sprake van ‘het Nederlandse filiaal van het concern Ehrenburg & Co’ dat ‘onder de invloed van de film en het voorbijrazende moderne leven’ óók aan ‘korte zinnen en het versnellen van het tempo’ deed, aldus Ter Braak (cf. 1949: 417) in zijn bespreking van *Bint* op 27 januari 1935. Voor *Bint* had Ter Braak echter wel waardering: geheel ‘ten onrechte’ zou

deze roman ‘gewoonlijk’ tot het Ehrenburg-concern worden gerekend. Het voornaamste argument is dat bij Bordewijk de gewraakte stijl ‘organisch samenhangt met zijn persoon-

lijkheid'. Anders geformuleerd: Bordewijk schrijft weliswaar in een nieuw zakelijke stijl, maar hoort desondanks niet bij de Nieuwe Zakelijkheid, omdat deze stijl bij zijn persoon past - in tegenstelling tot wat bij auteurs als Last, Revis, Stroman en Wagener het geval zou zijn. Dat Ter Braak Bordewijk niet persoonlijk kende,² doet er in zijn ventisme niet toe - wel is het typerend dat Van Vriesland en Ter Braak met tegenovergestelde speculaties over de persoon Bordewijk tot hetzelfde resultaat komen: Bordewijk hoort niet bij de Nieuwe Zakelijkheid.

Dezelfde opvatting treft men bij Simon Vestdijk in zijn recensie van *'t Ongure Huissens* van 27 september 1935 in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* aan.³ Vestdijk is van mening dat zelfs de stijl van Bordewijk ondanks de korte zinnen met de Nieuwe Zakelijkheid 'niets gemeen' heeft, omdat het hier zou gaan om een 'overwoekerende en tegelijkertijd aan scherpe banden gelegde *taalfantasie*' (1935; cf. 1966:40), die 'veel te artificieel, te erudiet en berekend, in een woord te barok; te zeer berustend op het door elkaar heen gooien van proporties' zou zijn om tot de Nieuwe Zakelijkheid te kunnen worden gerekend (1935; cf. 1966:42). D.A.M. Binnendijk tenslotte vat eveneens 'Bordewijk's levensbeeld en uitdrukkingsmethode' als vooral 'romantisch' op: 'Van een "neue Sachlichkeit" of van "realisme" geen spoor' (1937:547) schrijft hij in *Groot Nederland*.

Wie was dan wel de mening toegedaan dat Bordewijk literairhistorisch bij de Nieuwe Zakelijkheid zou moeten worden ondergebracht? Als men van enkele uiterst summiere verwijzingen zoals die van Dirk Coster en Anton van Duinkerken afziet,⁴ is Ben Stroman de eerste die Bordewijk in 1935 uitgebreider in het kader van 'De Nieuwe Zakelijkheid in de literatuur' - aldus de titel van zijn artikel - bespreekt. Weliswaar is het niet helemaal duidelijk in hoeverre Stroman Bordewijk nieuw-zakelijk vindt, maar hij noemt wel enkele overeenkomsten tussen - volgens Stroman - bij uitstek nieuw-zakelijke schrijvers als Revis, Ehrenburg, Kisch, Wagener en Last enerzijds en Bordewijk anderzijds. Ten eerste zou Bordewijk met de genoemden de 'sociale geneigdheid' delen en ten tweede de afkeer van 'wijdlopiegheid' (cf. Stroman 1935:80v.).

Het duidelijkst in de jaren dertig is H. de Bruin als het gaat om het onderbrengen van Bordewijk bij de Nieuwe Zakelijkheid. Hij schrijft daarover in zijn recensie van *Bint* in 1935/36 in *Opwaartsche wegen*: 'De schrijver Bordewijk is, dunkt me, persoonlijk aangelegd op de "nieuwe zakelijkheid": ze betekent voor hem niet maar een opvatting, een manier, maar een *houding*, die hem van nature eigen is.' De kern van die houding ligt volgens De Bruin in "'het verblijf op een afstand", d.w.z. de auteur gaat niet op de dingen af, maar láát ze op zich afkomen; hij trekt ze aan, zonder ze op te zoeken' (1935/36: 230).

Overziet men de tot nu toe geschetste standpunten en neemt men daar nog bij dat alle mij bekende besprekingen van *Blokken*⁵ en de meeste van *Knorrende beesten*⁶ en *Bint*⁷ helemaal niet van Nieuwe Zakelijkheid reppen, dan lijkt mij het standpunt onhoudbaar dat men 'al snel en probleemloos' Bordewijk tot de Nieuwe Zakelijkheid zou hebben gerekend. De overgrote meerderheid van de recensies van de eerste drie romans gebruikt de term niet eens en wanneer dat wel gebeurt, is de teneur over het algemeen problematiserend. 'Traditioneel' lijkt dus eerder de opvatting te zijn dat Bordewijk slechts schijnbaar bij de Nieuwe Zakelijkheid hoort. Deze omkering van het gevestigde beeld wordt nog duidelijker als men de receptie na 1945 bekijkt.

3. De eerste drie romans van F. Bordewijk in de receptie na 1945

De receptie in artikelen, literatuurgeschiedenissen, anderssoortige naslagwerken en de weinige monografieën bevestigt het beeld van de contemporaine receptie: Bordewijk wordt literairhistorisch over het algemeen niet bij de Nieuwe Zakelijkheid ingedeeld. Opvallend is daarbij ook dat men steeds weer één of meerdere van de genoemde vier - Van Vriesland, Ter Braak, Vestdijk en Binnendijk - ter sprake brengt om het eigen oordeel te staven. Men beklemtoont daarbij het in wezen 'fantastische' dan wel 'romantische' van Bordewijk en stelt zijn 'authenticiteit' of 'uniciteit' voorop om het verschil met de Nieuwe Zakelijkheid duidelijk te maken. Het zou alleen tot redundanties leiden wanneer men deze studies uitgebreid aan het woord zou laten.⁸ Als prototypisch kan de bijdrage van Hans Anten aan *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* gelden, waarin hij met een beroep op Ter Braak en Vestdijk Bordewijk van de Nieuwe Zakelijkheid afbakt op grond van Bordewijks 'originaliteit' en zijn 'literaire niveau' (cf. 1993:670).

Daartegenover staat een kleinere groep die Bordewijks drie korte romans wel met de Nieuwe Zakelijkheid in verband brengt. Meestal is dat verband summier en de toon terughoudend. Als dat al het geval is, dan wordt Bordewijk zeker niet 'probleemloos' bij de Nieuwe Zakelijkheid ondergebracht. Typisch zijn formuleringen in de trant van: 'invloed van de nieuwe zakelijkheid is aan te wijzen [...] in *Blokken* (1931), *Knorrende beesten* (1933) en *Bint* (1934)' (Fontijn/Polak 1986:207), zonder dat die invloed overigens nader wordt omschreven. Soms beperkt men zich expliciet tot de stijl - die ook alleen 'zakelijk' of 'hard' wordt genoemd. J.C. Brandt Corstius en K. Jonckheere hebben het bijvoorbeeld over een 'harde stugge stijl' in *Blokken* en *Bint* en vervolgen: 'Een seizoen van nieuwe zakelijkheid was trouwens sedert 1928 ingezet' (cf. Brandt Corstius/Jonckheere 104v).⁹ F. Jansonius (1970:206) beweert weinig concreet dat de 'fonkelnieuwe prozakunst van *Bint*, *Blokken* en *Knorrende beesten* [...] de moderne zakelijkheid met een sterk metaforische stijl' zou verbinden. Voor hem is deze 'moderne zakelijkheid' echter een onderdeel van het expressionisme, waar hij talloze namen mee in verband brengt. Hij stelt onder andere dat Bordewijk rond zijn 50ste verjaardag zou bewijzen 'volledig van zijn tijd te zijn, levend vanuit een zelfde esthetiek als de opzienbarende, revolutionaire buitenlandse schilders Picasso, Braque enz.' (1970:205). Als laatste voorbeeld om te verduidelijken hoe vaag het hier geschetste standpunt blijft, kan een citaat van Anne Marie Musschoot dienen. Tien jaar na het boven aangehaalde artikel - waarin nog sprake was van een omstreden kwestie - heeft zij het over 'de "nieuwe zakelijkheid" zoals die door Bordewijk werd geïntroduceerd' (1993: 695). Zij licht deze uitspraak niet toe - wat wellicht een gevolg is van het feit dat hij in een artikel over Walschap staat, in dezelfde literatuurgeschiedenis trouwens waarin Anten bepleit dat Bordewijk juist niet onder dat kopje gerubriceerd moet worden.

Zeer stellig in de onderhavige kwestie is daarentegen Reinder P. Meijer in zijn *Literature of the Low Countries*:

These early books of Bordewijk's are the best representatives in Dutch literature of the 'Neue Sachlichkeit' [...]. Bordewijk's style of writing in these short novels is tense, fast, functional, the sentence structure is simple, the descriptions are reduced to a minimum. (1978:340)

De stelligheid gaat in ieder geval niet gepaard met nieuwe argumenten of een nieuwe visie op de Nieuwe Zakelijkheid. Maar met zijn opvatting hoort Meijer samen met A. Sivirsky (cf. 1960:446f.) en Jaap Goedegebuure (1992) tot de uitzonderingen in de receptie.¹⁰ Nadat Goedegebuure in zijn monografie heeft betoogd dat in Nederland Futurisme, Surrealisme, Expressionisme, Magisch Realisme en Nieuwe Zakelijkheid als ‘één cluster’ werden ervaren (cf. Goedegebuure 1992:101), komt hij tot de conclusie: ‘Bordewijks drie korte romans zetten de kroon op de Nieuwe Zakelijkheid’ (Goedegebuure 1992: 105). Op de argumenten van Goedegebuure zal ik straks nog ingaan.

Hier volstaat het om vast te stellen dat tegen de achtergrond van de geschetste receptie van *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* de standpunten van Meijer en Goedegebuure uitzonderlijk zijn: ook na 1945 wordt een band tussen Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid vaker ontkend dan gelegd. Vooral de doorwerking van de standpunten van Van Vriesland, Ter Braak, Vestdijk en Binnendijk springt in het oog - ook in de studies die Bordewijk wel nieuw-zakelijk noemen. Want als er al een verband word gelegd, dan gebeurt dat vaak problematiserend of beperkt tot een enkel aspect zoals de stijl.

Tegelijkertijd zorgt Goedegebuure ervoor dat er van consensus over de ‘zinloosheid’ van het verbinden van Bordewijk met de Nieuwe Zakelijkheid ook in de jaren negentig nog geen sprake is. Niet iedereen is het er blijkbaar mee eens dat het zinloos is om Bordewijk met de Nieuwe Zakelijkheid in verband te brengen. Dat zal ook nooit het geval zijn zolang men van de vraag uitgaat ‘Hoort Bordewijk literairhistorisch bij de Nieuwe Zakelijkheid of niet?’ Zoals ik in het vervolg wil laten zien is de reden daarvoor dat het bij een dergelijke vraagstelling uiteindelijk om een poëticaal debat gaat dat immers niet met kracht van argumenten kan worden beslist. Dat blijkt ook hieruit dat er tot in de jaren negentig maar weinig argumenten worden geformuleerd, laat staan dat men op argumenten van elkaar zou reageren. Van een debat in de letterlijke betekenis en een ‘omstreden’ kwestie kan dus nauwelijks sprake zijn.

4. Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid: een poëticaal debat

Centraal in Goedegebuures betoog staat de beeldspraak in Bordewijks drie korte romans in het algemeen en die van *Knorrende beesten* in het bijzonder. Uitgaande van de overtuiging dat er tussen Expressionisme, Magisch Realisme en Nieuwe Zakelijkheid alleen maar graduele verschillen en veel stilistische overeenkomsten zijn, schrijft hij over Bordewijk:

Deze schrijver sluit in zijn kijk op de moderne techniek juist aan bij Ehrenburg, Hauser en Revis, die in gefictionaliseerde documentaires als *10PK. Het leven der auto's*, *Feldwege nach Chicago* en *Gelakte hersens* (de eerste en de derde titel zijn al kenmerkend voor de antropomorfiserende tendens) de machine als bezielt leven en de mens als onderdeel van de machine beschrijven, en op die wijze getuigen van een metafysisch aandoende visie. (Goedegebuure 1992: 98)

Dit geeft voor Goedegebuure (cf. 1992: 105) de doorslag om tot de reeds geciteerde conclusie te komen dat Bordewijk met zijn drie korte romans 'de kroon op de Nieuwe Zakelijkheid' zou zetten.

Hans Anten - en met hem de overgrote meerderheid van de literatuurbeschouwers - is het daar dus niet mee eens. Omdat hij het meest uitgebreid het standpunt van Goedegebuure probeert te weerleggen - vergelijkbaar is alleen Bakker (1995) - kan met het natrekken van zijn argumenten ter karakterisering van dit standpunt worden volstaan. In zijn reeds vaker aangehaald proefschrift geeft Anten een aantal overeenkomsten en verschillen tussen Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid. Als overeenkomsten noemt hij de gerichtheid op 'de actualiteit', 'de stilistische bondigheid, de filmische compositietechniek van de montage, de afwezigheid van een doorlopende intrige met een centraal personage en het daarmee samenhangende ontbreken van psychologische explicaties' (cf. Anten 1996: 79). Daar staan verschillen tegenover zoals 'het gebruik van het praesens' bij de Nieuwe Zakelijkheid en van het praeteritum bij Bordewijk. Maar het belangrijkste verschil ligt in de 'objectiviteitssuggestie' die van het werk van Revis resp. van de Nieuwe Zakelijkheid uitgaat (cf. 1996: 82v.):

Anders geformuleerd: het geheel en al ontbreken van de objectiviteitssuggestie in de fictie van Bordewijk is voor mij reden zijn eerste romans niet als nieuw-zakelijk te karakteriseren. (1996:88)

Anten ontkent daarbij niet dat er bij Bordewijk 'antropomorfiserende' beeldspraak te constateren valt (cf. Anten 1996: 61, 64) - alleen is dit aspect voor hem niet voldoende om Bordewijk tot de Nieuwe Zakelijkheid te rekenen. Het verschil van mening komt dus - schematisch bekeken - erop neer dat twee verschillende concepten van Nieuwe Zakelijkheid met elkaar botsen waarbij in het ene geval 'antropomorfiserende beeldspraak' het belangrijkste criterium is en in het andere 'objectiviteitssuggestie'. Waarom deze aspecten in de kenmerken-hiërarchie bovenaan staan, waarom aan hen een uitsluitingsfunctie wordt toegekend, hoe ze zich verhouden tot de overige 'kenmerken' van de Nieuwe Zakelijkheid, of ze als noodzakelijke of zelfs als toereikende criteria moeten worden beschouwd, dat alles blijft onduidelijk. Beide literatuurwetenschappers maken dus gebruik van een normatief model van Nieuwe Zakelijkheid en kunnen op die manier bij de ander nooit hun gelijk halen. De standpunten met betrekking tot de vraag of Bordewijk bij de Nieuwe Zakelijkheid hoort of niet, maken deel uit van een poëticaal debat.

Daarbij valt op dat Goedegebuure en Anten het op een cruciaal punt eens zijn, ondanks alle verschillen: de Nieuwe Zakelijkheid dient ertoe om de 'originaliteit' en de 'authenticiteit' van een schrijver als Bordewijk des te beter te doen uitkomen (cf. Goedegebuure 1992: 105; Anten 1993: 670). Deze opvatting loopt dan ook als rode draad door veel van de boven aangehaalde studies, om het even welk standpunt zij innemen. Zo bezien lijkt het literairhistorische debat over Bordewijk en de Nieuwe Zakelijkheid voer voor de institutionele benadering. De receptie van Bordewijk zou zich vermoedelijk gemakkelijk laten beschrijven in termen van orkestratie en strategie.¹¹ De standpunten van (contemporaine) literatuurcritici en literatuurhistorici gaan steeds meer op elkaar lijken en bieden daardoor de mogelijkheid voor literatuurbeschouwers zich te onderscheiden door nieuwe normen te lanceren. De inzet in het proces van canonisering lijkt vooral het claimen van uniciteit en originaliteit voor de schrijver in kwestie. Een institutionele analyse van de receptie van Bordewijk zou moeten achterhalen in hoeverre de aangehaalde uitspraken

institutioneel bepaald zijn en een strategische functie vervullen.¹² Ook via deze weg zou men onder andere tot de

conclusie komen dat de vraag ‘Horen de vroege romans van Bordewijk bij de Nieuwe Zakelijkheid of niet?’ weinig zinvol en in ieder geval niet te beantwoorden is. De literatuurwetenschap beschikt immers niet over te operationaliseren kenmerkenlijsten van de gangbare literaire stromingen waar over te debatteren valt - deze zijn uiteindelijk altijd normatief. Maar dat hoeft nog niet te betekenen dat men geen tekstgerichte vragen kan stellen die licht werpen op de relatie tussen teksten die over het algemeen tot de Nieuwe Zakelijkheid worden gerekend enerzijds en de drie vroege romans van Bordewijk anderzijds. Ik zal proberen dat aan de hand van de metaforiek te laten zien.

5. Metaforen in *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint*

De methodische en terminologische basis voor deze analyse is het proefschrift van Maarten van Buuren (1985). Op basis van de onderscheiding tussen *comparé* (het vergeleken) en *comparant* (het vergelijkende) deelt Van Buuren de *comparants* in ‘paradigma’s’ in, bijvoorbeeld dier, plant enz. In de onderhavige analyse zullen daarentegen ook soms de *comparés* als uitgangspunt dienen om metaforengroepen te bespreken (cf. Grüttemeier 1993).¹³

Reeds sinds 1935 duikt dat wat Dirk Coster als ‘een verkortingstrucje’ beschouwde steeds weer op ter karakterisering van Bordewijks stijl in het algemeen en zijn metaforiek in het bijzonder: ‘een aantal associaties weg te laten en deze aan de fantasie van den lezer over te laten’ (cf. Coster 1935: 790). Ik geef een willekeurig voorbeeld: ‘Lange zeetongen graasden strandvuil weg’ (*Beesten*, 50).¹⁴ Met vijf woorden brengt Bordewijk in totaal drie vergelijkingen tot uitdrukking, die allemaal niet expliciet worden gemaakt: de zee als dier dat strandvuil vreet; strandvuil als gras; de langgerekte branding als een tong die voedsel haalt. En daarnaast is er dan nog de vreemde ambivalentie van ‘zeetongen’: in deze constructie is het *comparé* de branding, maar zeker bij de eerste lectuur klinkt in deze zin ook de vis ‘zeetong’ mee. Deze betekenislaag kan weliswaar geen zinvol verband met de andere expliciete elementen van de zin aangaan, maar zij versterkt wel het dierlijke van de zee op metaforisch vlak. Dat kan ook over het effect van het wegvallen van de expliciete vergelijking (bijv. ‘de branding van de zee was als lange zeetongen’) worden gezegd - daardoor wordt de band tussen beide elementen van de metafoor hechter en de zee dus dierlijker. Goedegebuure (cf. 1992: 100) spreekt in dit verband over een ‘geconcentreerde, elliptische wijze van uitdrukken’.

Naast de verkortingstruc wordt in het bestaande onderzoek met betrekking tot Bordewijks beeldspraak vooral belicht wat Goedegebuure de ‘antropomorfiserende’ tendens of verbeelding noemt: ‘de machine als bezielde leven en de mens als een onderdeel van de machine’ (cf. Goedegebuure 1992: 98). Ook Hans Anten (cf. 1996: 61) is van mening dat de metaforiek bij Bordewijk ‘in afwisseling het mechanische als organisch en het organische als mechanisch’ zou presenteren. Als voorbeeld geeft Anten de volgende zinnen die zowel betrekking hebben op een gast van de badplaats als ook zijn auto: ‘Er knarste, er piepte iets in de edele delen van hun machine. Er waren knappingen in hun kraakbeen. Er zaten kristallen in hun kogellagers, van zand, van suiker. Er was niet te localiseeren bijgeluid. Een onguere ziekte boorde en treiterde

door hun gestel' (*Beesten*, 52). Dergelijke metaforen brengen volgens Goedegebuure (1992: 98) 'een metafysisch aandoende visie' tot uitdrukking - het wordt niet verder

toegelicht welke visie men zich daarbij moet voorstellen. Hans Anten (cf. 1996: 61) geeft op dit punt als functie aan ‘dat het onderscheid tussen mens en machine [...] wegvalt onder het aspect van hun gezamenlijke vergankelijkheid.’

Onderwerpt men tegen deze achtergrond de metaforen in de eerste drie romans van Bordewijk aan een nadere analyse dan blijkt de geschetste interpretatie echter op zijn minst eenzijdig te zijn. Zo heeft Anten zeker niet toevallig in het hierboven aangehaalde citaat een bijzin ondergebracht die ik hierboven heb weggelaten. Zijn interpretatie met betrekking tot het weggevalen onderscheid tussen mens en machine zwakt hij namelijk af door de toevoeging: ‘althans tussen *déze* mens en machine’ (1996: 61). Deze relativering is allesbehalve overbodig: fusies van mens en machine zijn in *Knorrende beesten* namelijk eerder uitzonderlijk. Er is slechts een enkel vergelijkbaar voorbeeld te vinden. Dat heeft betrekking op de ‘claustrofobe’ en beschrijft het moment van terugkeer naar de badplaats na een uitstapje met haar auto:

Op de parkeerplaats stond het beest nog even de afstand stil te herkauwen.
Haar bloed ruiste in zijn mecanisme. Ze streelde gedachteloos het stuurrad.
(*Beesten*, 51)

De mens wordt in *Knorrende beesten* zeer zelden als machine gepresenteerd en de auto maar zelden als mens. De grootste groep metaforen in deze roman berust op de presentatie van de auto als dier - zoals reeds in de titel is te zien. Echter ook de omkering dáárvan - het dier als machine ofwel het ‘organische als mechanisch’ - komt zelden voor; van ‘afwisseling’ (Anten) te spreken wekt dus verkeerde verwachtingen. Kenmerkend in dit opzicht zijn veeleer passages als de volgende uit het eerste hoofdstuk. Daarin treft men veel metaforen aan die in de loop van de roman - letterlijk of lichtelijk gewijzigd - steeds weer opduiken:

De tijd kwam nu van de weildedieren. Zij liepen langzaam over de parade, met gedempte knorren van gevoede beesten, met het ritmisch namalen van juist passende tanden in een dichte snuit. De meeste hadden alleen de parkeerogen open, wijd vaneen. Feilloos gedwee naar de wil van hun heer liepen zij de parkeerweide binnen. In een rustige kudde stonden zij naast elkaar. (*Beesten*, 48)

Het knorren, de tanden, de ogen, de gehoorzaamheid, de heer of meesteres, de parkeerweide, de kudde, al dat wordt talloze keren in de loop van de roman in verband met auto's gebracht - in *Knorrende beesten* zou men dus eerder van ‘animaliserende’ dan van ‘antropomorfiserende’ metaforiek moeten spreken. Dat blijkt ook uit het volgende citaat waarin juist het verschil tussen de auto als beest tegenover de mens tot inzet van de beeldspraak wordt. Over de vrouwen die de deelnemers van een mondiaal congres begeleiden, staat er:

Zij zelf waren de rassen uit vreemde lucht en vreemde aarde gedistilleerd, maar hun beesten hadden slechts het ras van hun stal. (*Beesten*, 62)

En net zoals de auto-beesten soms via metaforische bewerking een menselijke gedaante krijgen, worden ze een enkele keer ook met het plantaardige in verband gebracht, b.v. wanneer er over de wachter van het parkeerterrein, Bobsien, staat: ‘Hij

plukte hier en daar een geringe fooi weg uit een portier, achteloos als de hovenier een dor blad.' (*Beesten*, 53)

Bij de kritiek op het bestaande beeld van de metaforiek van Bordewijk hoort uit-

eindelijk nog dat ook in de op een na grootste groep metaforen in *Knorrende beesten*, de personificaties, nauwelijks auto's voorkomen die als zelfstandig handelende subjecten worden gepresenteerd. Als de link tussen mens en machine maar incidenteel is en vooral animaliserende beeldspraak in het oog springt, wat is dan de kern van het opvallende en frequente gebruik van metaforen bij Bordewijk? Anders gevraagd: welke metaforen-paradigma's kunnen in *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* worden onderscheiden en welke functie kan men aan deze metaforisering toekennen?

5.1. Tegenstellingen en verbanden

Een belangrijke rol spelen in *Knorrende beesten* metaforen die betrekking hebben op de vier elementen. In de volgende personificaties komen niet alleen alle vier de elementen (aarde, lucht, water, vuur) voor, maar wordt ook de kern van hun verhouding duidelijk:

De dag ving onschoon aan, de hitte was weergekeerd, de hemel wit van stoom. De zee schuimde vadsig, de wind liefkoosde hatelijk de aarde.
(*Beesten*, 57)

De verhouding tussen de vier elementen in dit citaat is onmiskenbaar ambivalent, zoals de tegenstelling 'liefkoosde hatelijk' aangeeft. De elementen reageren op elkaar en zijn met elkaar verbonden, maar naast het verbindende is een aspect van strijd aanwezig. Beide visies worden in de loop van de roman herhaaldelijk met behulp van metaforen tot uitdrukking gebracht.

Laat ik een aantal voorbeelden voor het gevecht tussen de elementen geven. Wanneer er staat 'De storm had de hondstijd verslagen' (*Beesten*, 55), dan is dat tevens door de metonymie 'zon der hondsdagen' in de eerste zin van de roman (*Beesten*, 47) een overwinning van de storm op de zon, van lucht op vuur. Dezelfde martiale verhouding wordt tussen water en aarde gesuggereerd waar sprake is van de branding als een 'maritieme kannonade' (*Beesten*, 47). Maar ook van boven krijgt de aarde het te verduren: 'De wolkenlegers van de herfst schreden, de regen ging striemen' (*Beesten*, 70).

Uit de metaforen in de roman blijkt echter steeds weer dat de elementen niet alleen in voortdurend gevecht met elkaar staan, maar dat ze tevens een band met elkaar hebben die ze in metaforisch opzicht inwisselbaar maakt. Zo rijst de zee 'in monumenten van schuim' (*Beesten*, 54) en is er sprake van een 'wind van fijne ijzigheid' (*Beesten*, 69), waardoor de metaforen de grens tussen de elementen overschrijden en ze zo ook met elkaar verbinden. Hetzelfde gebeurt met inbegrip van de mens, bijvoorbeeld met betrekking tot de conferentie:

De politieke smelthitte had haar vastgeklonterd tot een legering waarin niemand armen of benen kon terugvinden. Aan de randen borrelde het allieersel onbetekenend na. (*Beesten*, 63)

Vuur en aardse metalen worden hier metaforisch met de mens en zijn conferentie tot een tastbaar object versmolten dat de verschillen tussen natuurlijke, geologische processen en culturele, politieke processen opheft. Iets vergelijkbaars treft men aan

met betrekking tot de auto: 'De wagen ging de heirweg, een stroom van lood door het land' (*Beesten*, 52). De weg waarop de auto's rijden, hoort bij de aarde en heeft de kleur van metaal (lood), maar door de metaforen wordt hij vloeibaar (stroom). Men zou daar nog het vuur bij kunnen betrekken, want het is immers een 'stroom van lood' en om lood vloeibaar te maken is hitte nodig. Van strijd tussen de vier elementen is hier dus

geen sprake meer: zij krijgen met behulp van metaforen eerder de functie de meest uiteenlopende verschijnselen op elkaar te betrekken en met elkaar te verbinden. Dit zou men als een eerste kenmerk van het metaforengebruik van Bordewijk kunnen zien: het gaat er in de romans om de meest uiteenlopende werkelijkheidsaspecten metaforisch met elkaar te verbinden.

Hetzelfde procédé treft men ook in *Blokken* aan, waar het plein ‘een meer van asfalt’ (*Blokken*, 36) is, ‘zestien kaarsrechte vierkante lichtkolommen [...] het dak van de nacht’ torsen (*Blokken*, 10), de ‘zwarte hemelvloer’ volgehageld ligt ‘met sterhagel in alle korrelgrootten’ (*Blokken*, 36) en een ‘orkaan van vlaggen’ (*Blokken*, 13) boven de hoofden hangt: ‘De wind, pal noord, tochtte door de longen.’ En over de Raad staat er dat hij was ‘doorkneed in sociale vulcanologie’ (*Blokken*, 29). Reeds deze voorbeelden maken duidelijk dat een eenduidige hiërarchisering als koud vs. warm en/of cultuur vs. natuur door de metaforen niet wordt ondersteund (cf. Dautzenberg 1982:48; Lukkenaar 1985:150). De Staat en de Raad worden niet alleen met kou in verband gebracht, maar ook met hitte; en de natuur (sterren) wordt ook met ijs metaforisch geassocieerd.

Dezelfde verwantschap spreekt uit metaforen waarin de verbanden tussen de vier elementen op een complexere manier worden gelegd, zoals daar waar ‘kleine tot de rand met water gevulde schelpen’ ‘vonkend juweel’ worden genoemd (cf. *Beesten*, 50). Om te beginnen is dat een positief geconnoteerde metafoor. Zon en water weten samen door de spiegeling van het licht op het wateroppervlak in de schelpen een effect van schoonheid te creëren en die gaat gepaard met de metaforische transformatie van water in edelsteen, van vloeibaar in vast. Deze metaforische grensoverschrijding tussen de elementen wordt in het vervolg weer tot uitgangspunt van een gedaanteverandering in de andere richting, van vast tot vloeibaar:

De vrouw stond aan het water. Achter haar slurpte de zon de schelpen leeg. Toen zij verder ging was alle juweel weggesmolten. (*Beesten*, 50)

Het water dat de zon door haar hitte opdroogt- ‘slurpt’ - zou men in eerste instantie als strijd tussen de genoemde elementen kunnen interpreteren. Dezelfde gebeurtenis op het vlak van de romanwerkelijkheid - het water verdwijnt uit de schelpen - wordt in de volgende zin op het vlak van de metafoor - ‘juweel’ - herhaald: en dan is er geen sprake van verdampen maar van smelten. Het effect is hetzelfde, maar voor de lezer wordt op deze manier de band en de verwantschap tussen water, zon en aarde (edelsteen) in de roman versterkt.

Strijd én metaforische synthese van twee elementen vindt men ook in de metaforen ‘de zee kookte te zeer over de banken om veel stormlijn te bieden’ en ‘het nakoken van de zee’ (*Beesten*, 54 en 55). Terwijl de metafoor een *comparant* behelst dat zowel naar hitte/vuur als ook naar water verwijst, is het de storm die de zee tot ‘koken’ brengt. Maar niet alleen het water kookt, ook de aarde: ‘Na de rennen kookte de parkeerplaats over van driftige dieren’ (*Beesten*, 60). Hier worden de auto's betrokken bij het spel met het vuur, met de overgang van de ene aggregatietoestand naar de andere, van het ene element naar het andere. Iets vergelijkbaars treft men in *Blokken* aan waar men over de oorlogsvliegten kan lezen: ‘De zon kookte over op de flanken der luchtvogels met een gloeiende koude’ (*Blokken*, 41). Een ander voorbeeld

voor de metaforische betrokkenheid van de mens - en zijn cultuur-producten - bij
deze strijd der elementen is de

zin ‘Rigel sloeg het morgenlicht reeds fel van zich af’ (*Beesten*, 49). In de roman is daarmee een van de hotels bedoeld, die allemaal naar sterren vernoemd zijn. Via de taal wordt hier een tweede betekenislaag gecreëerd waarin het gebouw lukt wat de ster nooit lukt. De ster Rigel uit het wintersterrebeeld Orion wordt immers regelmatig door het morgenlicht verslagen.

Daarnaast ontwerpen de metaforen in de roman een beeld waarin de mens als product van deze elementen ook weer met alle vier verbonden is, zoals uit het hierboven aangehaalde citaat bleek (‘Zij zelf waren de rassen uit vreemde lucht en vreemde aarde gedistilleerd’). Daarvoor zijn nog verdere voorbeelden te geven. Zo kan het ‘rijkelijk bluswater der zee’ het ‘trots tafereel’ van een door de zon machtig rood geverfde kust ‘doven’ (cf. *Beesten*, 47) - in het klein wordt deze metaforische overwinning van het water op het vuur bij de claustrofobe herhaald. In het begin van de roman ligt de ‘druk van een mijngang in brand’ (*Beesten*, 51) op haar hoofd, na het avontuur met de ‘zondaar’ staat er: ‘Haar blik was geblust’ (*Beesten*, 66).

De ambivalentie van deze groep metaforen zit hem dus hierin dat ze enerzijds een permanente strijd tot uitdrukking brengen, maar aan de andere kant het mogelijk maken alles op aarde op elkaar te betrekken en daardoor met elkaar te verbinden. Dat is tevens een plausibele interpretatie voor de geschetste animaliserende beeldspraak: de auto's worden met het dierenrijk in verband gebracht en daardoor wordt de verhouding tussen cultuur en natuur osmotisch. Het tot nu toe geschetste beeld krijgt echter een iets ander aanzien wanneer men eraan toevoegd dat een aantal metaforen in de roman de indruk wekt dat ze op het construeren van een groter geheel zijn gericht waarin de vier elementen en de grensoverschrijding tussen cultuur en natuur uiteindelijk opgaan. Deze suggestie wordt in *Knorrende beesten* vooral door metaforen uit het domein van de klank gewekt.

5.2. Het oor

Reeds de titel van de roman geeft te kennen dat de klank van de auto's een belangrijk punt van aandacht in de roman is: *Knorrende beesten*. Dit ‘knorren’ wordt vaak herhaald en gevarieerd: er zijn ‘gedempte knorren’ (*Beesten*, 48) te horen, een beest ‘knorde luid voldaan’ (*Beesten*, 50) of ‘knorde even in zijn slaap’ (*Beesten*, 51); elders staat er ‘Zij knorden heel kort, terloops’ (*Beesten*, 67). Het dierlijke wordt gevarieerd doordat een ‘wagen bulkte, een oud dier in angst’ (*Beesten*, 54) of dat er over een autobeesd staat: ‘Het loeide benauwd over de weg’ (*Beesten*, 59). Dat geldt ook voor de kraanwagen, de machtige ‘hekkesluis’, een ‘donker beest’: ‘Zijn gehuil, twee-, driemaal, daverde over het park’ (*Beesten*, 72). Daarnaast is er sprake van de ‘stemmen’ van de dieren (*Beesten*, 67). Dit wordt in zoverre genuanceerd dat er met betrekking tot de kleine auto's, ‘de straathondjes’ staat: ‘hun stem was meer jank’ (*Beesten*, 69). Bij de auto's van de congresgangers, hoe gewoon ook, kan daarentegen een heel enkele eruit springen ‘door een eigen toon van zijn strot, een stem als een gestopte bazuin, een apart instrument in het orkest’ (*Beesten*, 62).

Daarmee is de link gelegd met de muziek en al dit knorren, bulken, loeien, janken en huilen valt dan ook samen in de metafoor ‘het concert van wildebeestenstemmen’ (*Beesten*, 60). Net zoals de aparte stem van het instrument opgaat in het orkest

respectievelijk het concert, zo gaan de klanken van de auto's metaforisch op in een overkoepelend verband: de muziek. Deze metafoor heeft dan ook een veel verder bereik dan

alleen de auto-dieren, zoals in de 'stem' reeds doorklonk: ook de mens maakt deel uit van het genoemde concert. Van de 'zondaar' heet het: 'Zijn machtige borstkast raakte in verval. Hij had zijn instrument in orgieën kapot gespeeld' (*Beesten*, 53).

De bewering dat de muziek op metaforisch vlak tot de alles overkoepelende eenheid in *Knorrende beesten* gemaakt wordt, impliceert dat ook de vier elementen erop betrokken moeten kunnen worden. Dat is inderdaad het geval. Wat het water betreft, was er reeds sprake van de 'maritieme kannonade' van de zee - onvermeld bleef, dat deze 'het slagwerk van de militaire kapel' op de pier vormde (*Beesten*, 47). Terwijl de zee zich eerst als instrument in de muziek van de mens inpast en het 'orkestkoper' boven alles uit 'bonsde' (*Beesten*, 55), krijgt zij later de 'overheersende stem in de geluidssymfonie der badplaats' (*Beesten*, 70). Op dezelfde manier wordt de lucht als storm tot muziek: 'Uit het orkest van fladderend geluid maakten zich twee standvastige tonen los, een diepe vibrerende laag uit de lucht, een hoge gillerige van het reizend zand' (*Beesten*, 55). De aarde - het zand - wordt bij deze machtige orkestklanken dus betrokken als een van de twee solo-stemmen. Als de lucht minder in beweging is, wordt het meer kamermuziek: 'De walvis gaf groter vermaak, op het droge zand. De wind tokkelde er reeds de xylofoon' (*Beesten*, 55). En uiteindelijk is in het concert ook het licht via de vuurtoren opgenomen die met zijn licht de strandhotels 'in syncopisch ritme' bestrijkt (cf. *Beesten*, 71).

De tot nu toe aangehaalde muziekmetaforiek overziend, zou ik willen stellen dat in *Knorrende beesten* via de metaforen ernaar gestreefd wordt de wereld van de jaren 30 in het groter geheel van muziek te vatten. De mens is daarbij een toon in het geheel, maar tevens door zijn zin voor muziek - en zijn metaforisch vermogen - degene die het geheel als - min of meer harmonische - eenheid kan begrijpen. 'In het geheel van oerkleur en primitieve klank was alleen de vuurbaak de noot van de mens' (*Beesten*, 71) - zo wordt in het laatste hoofdstuk de badplaats in een winternacht beschreven. In deze eenheid, in dit geheel van klank en muziek is uiteindelijk ook de dood opgenomen die in de vorm van een kraanwagen als 'vorst zonder vergiffenis' (*Beesten*, 72) op het einde zijn intrede in de roman doet. Hij kan een rol in het concert spelen, dirigeren kan hij de muziek niet: 'Zijn zeldzame stem hing alom in de ruimte, zijn schaduw verduisterde alle wegen' (*Beesten*, 73). Daarmee is de dood weliswaar als 'gezamenlijke vergankelijkheid' (cf. Anten 1996, 61) iets dat mens en machine delen, maar de alles - ook de dood - overkoepelende eenheid wordt in *Knorrende beesten* als symfonie tot klinken gebracht.

Leent *Blokken* zich voor een vergelijkbare interpretatie? Terwijl Bordewijk *Knorrende beesten* had opgedragen aan zijn vrouw, de componiste Johanna Bordewijk-Roepman, luidt de bekende opdracht van *Blokken*: 'Aan S.M. Eisenstein en A. Einstein, filmcomponist en wijsgeer, meesters der verschrikking'. Het componeren en de muziek zijn ook hier op een prominente plek aanwezig, en wel metaforisch gebruikt: 'filmcomponist'. De muziek-metaforiek speelt echter in *Blokken* een minder belangrijke rol, zoals het volgende citaat suggereert: 'Onweers timmerden telkens de heuvelpauken aan de einder, en gingen op in regenbogen' (*Blokken*, 40). Dat hier het muzikale opgaat in het visuele is niet toevallig, maar eerder programmatisch voor zowel de roman als ook de 'Staat': 'Van oog of oor, van geen ander zintuig werd door de overheid feestelijke streling geduld, veelmin verwekt' (*Blokken*, 36). En de 'Staat' richt zich vooral op het oog - net zoals de metaforen van *Blokken* in hun geheel.

5.3. Het oog

Op de feestdag die de opstand van groep-A moet doen vergeten, is het voor weinigen weggelegd om bij de lancering van de raket aanwezig te zijn en aan het ontginnen van de meteoriet deel te nemen - de rest van de bevolking van veertig miljoen in de toekomststaat wordt vermaakt met een 'luchtspiegeling': 'Hun feest was enkel een feest voor het oog' (*Blokken*, 36). Deze luchtspiegeling is 'een vuurwerk bij dag' dat gassen vormt

eerst tot een enkel geel blok, en dan door aanvlijing van andere blokken, in violet, purper, ultramarijn, tot een stad van blokken, de blokken van de stad der toekomst, het nieuw-Jeruzalem van deze Staat. (*Blokken*, 35)

De metaforen-voor-het-oog lijken ook hier weer in eerste instantie bedoeld om de meest uiteenlopende elementen bijeen te brengen: niet alleen lucht (-spiegeling) en vuur (-werk), gasvormige en vaste toestand, maar ook geometrie en de stad in 'de stad van blokken'. Daarmee wordt deze passage tot een mise-en-abyme die de hele roman in een enkel beeld omvat. Wat Bordewijk in zijn roman met talige middelen oproept, vormt de luchtspiegeling als beeld aan de hemel - een beeld dat tevens een chiliastische dimensie krijgt, doordat deze 'stad der toekomst' door de verteller 'nieuw-Jeruzalem' wordt genoemd. De parallel gaat echter nog verder. Want niet alleen zou men kunnen zeggen dat de luchtspiegeling en de roman hetzelfde beogen, ook de manier waarop de roman dat doet is in grote mate door het visuele bepaald, vooral in de metaforiek.

Zo valt in het begin van de roman op dat het rode seinlicht van het vliegtuig op weg naar de hoofdstad het *comparé* van een veelheid van metaforen is: het wordt gezien als het 'gloeiende punt' van een pijl en als een 'straffe robijn'; wanneer andere vliegtuigen erbij komen is er sprake van 'rode ogen' en van 'roodgesnebde luchtvogels' (cf. *Blokken*, 9v.). In deze koppelingen tussen het licht enerzijds en het orgaan, het dier, de edelsteen en een ander cultuurproduct - de pijl - kan men wederom het streven naar grensoverschrijdingen ontdekken. Het *tertium comparationis* voor deze vergelijkingen is daarbij de optische indruk. Dat blijkt ten overvloede wanneer al deze vliegtuigen met rode seinlichten door een fictief aards oog in een groter verband worden gebracht: dat van 'een enorm sterrenbeeld, door rood glas gezien'¹⁵ (*Blokken*, 10). Dezelfde metafoor dient elders om het - verboden - dragen van edelstenen door vrouwen 's nachts te visualiseren:

Ook waarden er wezens die bij maanlicht sterk flonkerden als een neergetrokken klein sterrenbeeld, en onmiddellijk doofden in de duisternissen. (*Blokken*, 21)

Bordewijk werkt in *Blokken* vaak met een talige vorm van optisch bedrog: wat dichtbij is krijgt door metaforen een kosmische dimensie, wordt dus uitvergroot: het luchtschip is bijvoorbeeld een 'planeet', is 'al de manen omlaag gehaald, gekoppeld, geketend, dienstbaar met een rustige dienstbaarheid aan de mens' (*Blokken*, 10). Maar ook het omgekeerde metaforiseringsproces treft men in *Blokken* aan: wat in onze ogen gigantische afmetingen heeft wordt klein: zo heeft een ruimteschip 'de zon gefilmd

als een ster' (*Blokken*, 34). De sterren als hagelkorrels (zie boven, *Blokken*, 36) passen ook in dit verband.

De kosmos die in *Blokken* vooral via het oog onder de aandacht wordt gebracht, lijkt

in deze roman de functie te krijgen die in *Knorrende beesten* de muziek had: een veelheid aan grensoverschrijdingen uiteindelijk metaforisch in een groter geheel op te nemen. Dit blijkt ook uit de toekomstverwachtingen van ‘de mensheid’:

Men zou nieuwe planeten ontdekken waar de mensheid wonen kon. Zij zou over het heelal worden uitgezaaid en totdat de laatste ster was weggesmolten zou de mensheid bestaan. Zij, die de wereld niet had zien aanlichten, zou wel de wereld zien doven. (*Blokken*, 22v.)

Via het oog wordt begin en einde van het universum op elkaar betrokken. Zoals gezien, speelt in *Knorrende beesten* het visuele niet deze centrale rol, maar ook daar treft men een aantal metaforen aan die hierop gebaseerd zijn.

Aan het licht is in *Knorrende beesten* één van de tien hoofdstukken gewijd, te weten het achtste, ‘De lichten’. Als men de metaforen nader bekijkt waarin het licht het *comparé* is, valt allereerst op dat vooral het door de mens gecreëerde kunstlicht gemetaforiseerd wordt. Het meest uitgebreid is dat bij het vuurwerk het geval. Een deel van de metaforen betreft hier het domein van de planten: er is sprake van ‘feeërieke ruikers’ (*Beesten*, 67), van ‘multicolore garven, tot vijf toe, van een zelfde stengel’, van ‘stammen’ met een ‘palmkroon van een seconde’ (cf. *Beesten*, 68). Dit verband tussen het licht en het plantenrijk is ook buiten het vuurwerk om te constateren, bijvoorbeeld in de ‘zwarte lichttrossen hier en daar aan de bogen als enorme frambozen’ van de pier (*Beesten*, 67). Maar niet alleen het kunstlicht, ook het natuurlijke licht wordt via de metaforen tot deel van de flora: ‘Buiten het kunstlicht der hevige plaats hing ongelijk gesteeld het rijk fonkelend nachtgebloemte neer’ (*Beesten*, 68). De verbanden met de fauna worden minder vaak gelegd, zoals bijvoorbeeld in de ‘kleine aigrette van een komeet’ (*Beesten*, 68). Frequenter zijn daarentegen de metaforen die het licht in geometrische vormen presenteren, net zoals in *Blokken*:

Maar voor de vooruitstrevenden was er het nieuwere spel van lichtlijnen die in wit en geel als stokken dooreensloegen, waren er de bommen die samenwerkten aan figuren van een kantelende planimetrie. (*Beesten*, 68)

Dezelfde geometrie is reeds eerder ter sprake gekomen in de beschrijving van de hotels. In Mizar ‘stond het licht in kokers recht tussen het steen’, in Beteigeuze daarentegen ‘lag het licht in lagen boven elkaar’ (cf. *Beesten*, 67).

Wat als tegenstelling opgevat kan worden - het natuurlijke groeien van plant en dier tegenover de geometrische wiskunde, kunst- en natuurlicht - wordt in de roman naast elkaar geplaatst. Het gaat om de samenhang zoals die ook in de metafoor van het draaiende wiel tot uitdrukking wordt gebracht. Vanuit zijn voortrazende auto kijkt de ‘zondaar’ naar de ‘eindeloze mallemolen der sloten’ (*Beesten*, 52). Deze blik op lange rechte lijnen water vindt zijn parallel in de zin ‘Onverschillig voor het klein vertier reed de vuurtoren zijn velgloos wiel om en om met grote slag’ en in het ‘onmetelijk rad van kleurige kogels’ dat het vuurwerk produceert (*Beesten*, 68). De samenhang ontstaat hier op een dubbele manier: enerzijds door het beeld van het draaiende wiel zelf dat kringloop, geslotenheid en eenheid suggereert. Anderzijds doordat verschillende werkelijkheidsaspecten - hier: water en licht/vuur - door het

comparant op elkaar worden betrokken. De positie van de mens daarin is een tussenpositie. Zijn mogelijkheden zijn beperkt en indrukwekkend tegelijk - ook wat het kunstlicht aangaat. Aan de

ene kant staat er: ‘Op de pier liepen de witte booglampen met stijve pas blindelings de zee in. Hun licht ging verloren.’ Maar daartegenover staat de vuurtoren: ‘De vuurtoren stond onaandoelijk tegen alle seizoenen. De grote nachtarbeider werkte hevig en rustig’ (cf. *Beesten*, 70).

De interpretatie dat in *Knorrende beesten* en *Blokken* de metaforen ertoe dienen om een eenheid van grensoverschrijdingen tot stand te brengen, wordt gesteund door een aantal metaforen die de eenheid zelf als *comparé* hebben.

5.4. Eenheid

In *Blokken* wordt een dergelijke hoogste eenheid expliciet geformuleerd en wel door de laatste spreker op de bijeenkomst van de opstandige groep-A:

Dit heelal kan niet anders dan klein zijn omdat wij zijn structuur hebben ontdekt. Maar wij kunnen het grote geloven. Mijn geloof is gegroeid. Mijn geloof is dat het heelal buiten zintuiglijke waarneming verbonden is aan andere heelallen tot een nieuwe eenheid in de vierde dimensie, en deze weer aan andere en zo tot in het oneindige en onbegrensde. En dat is misschien God. (*Blokken*, 28)

Niet de zintuigen, niet oog en oor, maar het geloof brengt volgens deze spreker de eenheid van alles tot stand - in een laatste metafysische idee die hier als ‘misschien God’ wordt benoemd. ‘God’ wordt op deze manier tot metafoor voor de eenheid in oneindige dimensies. Verbanden die het zintuiglijke en rationele overstijgen, zijn vooral in het metaforengebruik in *Bint* terug te vinden.¹⁶ Om te beginnen zijn er een aantal raadselachtige verbanden rond het paradigma ‘oorlog’ gecentreerd. Dat de lesperiode bij De Bree in het teken van oorlog en strijd staat, behoeft geen betoog. Reeds in de eerste alinea van de roman is er in verband met de tegenwind op weg naar school sprake van een ‘voorpostgevecht’ (*Bint*, 77) en de rest van de roman volgt in grote lijnen het handboek voor oorlogvoering: na het constateren van ‘vijandschap’ en de wil tot oorlog bij de tegenpartij, de hel (*Bint*, 80) komt het tot de ‘oorlogsverklaring’ (*Bint*, 81) van De Bree aan de hel. Nadat de klas heeft laten ‘vragen of hij vrede wou sluiten’ (*Bint*, 101) en De Bree dit geweigerd heeft, na een kort ‘bestand’ (*Bint*, 153) herinnert De Bree aan het begin van het nieuwe schooljaar aan de status quo:

‘Hebben jullie me ooit horen zeggen: het is voortaan vrede tussen ons? Nee kereltjes,’ sarde De Bree, ‘het is oorlog, het is en het blijft oorlog.’ Hij rukte de stoel naar zich toe, plofte er geweldig op neer, achter de tafel. Hij sloeg zijn open opschrijfboekje op het blad dat het klapte. Hij speelde koud dreigend met zijn potlood. Zijn maarschalksblik ging naar de vijand. ‘Mijn vesting,’ zei hij. (*Bint*, 153)

Dit paradigma van oorlogsmetaforen wordt nu via de gedachten van De Bree gekoppeld aan de *conditio humana*. Wanneer hij in de vakantie geen oorlog moet voeren en hij van verveling op klaarlichte dag in slaap valt, staat er:

Werd hij wakker, dan had hij gedroomd, hij wist niet wat, en hij bekeek bevreemd zijn twee vechtvuisten. Langzaam spanden zij zich los. Als het bestaan geen strijd is, is het dan de droom? dacht hij. (*Bint*, 108)

Deze gedachte wordt door de verteller bevestigd, wanneer hij over De Bree tijdens de vakantie zegt: ‘Maar hij bleef toch lui en zette alleen vuisten in zijn slaap.’ Dit gaat

veranderen op de eerste schooldag: ‘Hij schoor zich met zorg, en ging zich kleden voor een gevecht en een feest’ (*Bint*, 109). In deze regels wordt de cliché-metafoor ‘het bestaan is strijd’ overgeheveld naar de droom als *comparé* en wordt er vervolgens een complementaire verdeling tussen beide gesuggereerd: een van beide, het wakend leven of de droom, is altijd ‘strijd’. Door de reikwijdte van de ‘strijd’ uit te breiden naar het niet-bewuste van het bestaan wordt de strijd tevens een soort grondtoon die alles met elkaar verbindt. Maar deze grondtoon onttrekt zich tegelijkertijd aan de empirische, op de ratio gebaseerde werkelijkheid. De strijd heeft de hele mens, wakend of slapend in zijn greep en de mens kan dat hooguit metaforisch tot uitdrukking brengen; De Bree zelf lijkt soms aangesloten op bovenzintuiglijke verbanden zoals wanneer hij op schoolreis met het verdwijnen van twee scholieren uit de hel wordt geconfronteerd.

Opeens was het doodstil. Zij keken allen naar hem. Zij stonden doodstil rond de tafel. Zijn hoofd was een as. Hun gelijke gedachten staken er met wielspaken in. Hij voelde dat heel duidelijk. Het was het enige wat hij voelde. Denken kon hij verder niet. Hij was maar een gewone as. Opeens kwam er iets anders. Het was geen gedachte. Het was misschien een ingeving. Het kwam niet uit de as. Het kwam niet langs de spaken. Het kwam van heel ergens elders uit het wijde buiten. (*Bint*, 131)

Deze ‘ingeving’ heeft tot inhoud dat De Bree weet wat de twee scholieren aan het doen zijn (*Bint*, 132) - maar dat is van minder belang. Belangrijker is in het kader van de metaforiek dat het ‘wiel’ wederom wordt gebruikt als metafoor van de eenheid - in dit geval die tussen leraar en leerlingen, en daarnaast tussen dit wiel en een overkoepelende, niet-empirische eenheid. Dit soort ingevingen van buiten heeft De Bree valeer, bijvoorbeeld wanneer hij de straf voor de twee overtreeders moet bedenken: ‘Weer kwam er iets over hem’ (*Bint*, 133). De straf is dat de twee hem met ‘meneer’ moeten aanspreken, in tegenstelling tot het aan de anderen toegestane ‘De Bree’. Iets vergelijkbaars wordt ook gesuggereerd wanneer De Bree niet ziet dat twee scholieren van de hel nog gauw van plaats wisselen (*Bint*, 81) en deze twee toch achteraf om deze reden, zo lijkt het tenminste, moeten overblijven (*Bint*, 82).

In de roman is echter duidelijk dat het niet om een bijzondere gave van De Bree gaat, maar dat de ‘vierde dimensie’ ertoe dient de eenheid van het roman-universum te construeren: ‘Een klas was een wezen. De leraren waren een wezen. Dan was de school een wezen. Zo deze’ (*Bint*, 98). Terwijl de personificaties van de klas, de leraren en de school reeds een verband in het organische tot stand brengen, blijft het daar niet bij. Het *comparant* ‘as’ komt namelijk in de laatste regels van de roman terug, wanneer De Bree op de tweede schooldag van het nieuwe schooljaar de school binnengaat:

Hij was zich bewust, dat er iets rustte ergens hier, dat er hier ook iets leefde. Een as, een ziel. Toen kwam het over hem, eenvoudigweg, het hoofd te onbloten en zacht ging hij de trap naar boven. (*Bint*, 155)

De ‘as’ en de eenheid die aan het romanuniversum ten grondslag ligt, krijgt hier door het onbloten van het hoofd transcendente trekken - wat ook elders door de bijbelse

taal van Bint ('Nu gaat.') en door zinnen als 'Bint vergezelde allen' (*Bint*, 107) of 'Zij twaalfen stonden even op de dam' (*Bint*, 123) versterkt wordt. Maar het blijft niet bij deze incidentele allusies op het transcendente. Dat de overkoepelende eenheid van de

romanwerkelijkheid in het transcendente moet worden gezocht, blijkt uit de mate waarin de roman leunt op de structuur van de metaforenreeks hel/vagevuur/paradijs, zoals ik elders heb laten zien (Cf. Grüttemeier 1989). Net zoals in de loop van het verhaal De Bree eerst de 'hel' betreedt (*Bint*, 79 et passim), die volgens Remigius misschien een 'louteringsberg' voor de leraar is (*Bint*, 84) en die in ieder geval 'bij De Bree een paradijs' werd (*Bint*, 136), zo is ook in een diepere structuurlaag in transcendent opzicht sprake van een opname van De Bree in een groter geheel - de gemeenschap der school.

Samenvattend kan men stellen dat de functie van de metaforen in ieder van de hier besproken romans is, een overkoepelende eenheid tussen de meest uiteenlopende elementen in het romanuniversum tot stand te brengen. Het soort metaforen waarmee dat wordt nagestreefd is daarbij gevarieerd.

6. De metaforen bij Bordewijk in een breder perspectief

Op basis van de analyse van Bordewijks metaforiek kan men vasthouden dat er een aantal overeenkomsten zijn tussen Bordewijks metaforengebruik enerzijds en dat van bij voorbeeld Revis - over het algemeen beschouwd als dé vertegenwoordiger van de Nieuwe Zakelijkheid - anderzijds. Om te beginnen zijn de voortdurende grensoverschrijdingen tussen machine, dier, plant en mens, tussen mechanisch en organisch, tussen water, vuur, lucht en aarde niet te herleiden tot hiërarchieën waarin de cultuur boven de natuur wordt geplaatst of andersom, waarin niet één element (metaforisch) positief wordt beoordeeld en een ander negatief. De analyse van metaforen in romans die over het algemeen tot de Nieuwe Zakelijkheid worden gerekend, kwam tot hetzelfde resultaat (cf. Grüttemeier 1993; 1995, 74-94). In beide gevallen lijkt het naast elkaar plaatsen van verschillende domeinen zonder hiërarchisering de inzet van de metaforisering te zijn - in tegenstelling tot bijvoorbeeld de metaforen bij Zola (cf. Van Buuren 1985) of in het Nederlandse fin-de-siècle (cf. Kemperink 1997).

Maar daarnaast zijn er ook twee belangrijke verschillen tussen Bordewijk en Revis. Ten eerste werd bij Revis een omgang met metaforen geconstateerd die de metaforische betekenistoekenning zelf thematiseert. Zo werkt Revis bijvoorbeeld het vlak van het *comparant* uit tot een zelfstandige verhaallijn: 'de machine puft als een kortademig oud heertje. Het oude, kortademige heertje was echter eens jong, en droomde van groote daden. Vijftig jaar later was hij nog ambtenaar bij de gemeente. [...] - dit gaat vervolgens nog enkele zinnen zo verder. Elders worden bij Revis metaforen met metonymia's zo gecombineerd dat de manier waarop metaforische betekenis tot stand komt zelf de aandacht van de lezer trekt (cf. Grüttemeier 1995, 96-121). Deze metaforische reflexiviteit speelt bij Bordewijk nauwelijks een rol. In dat opzicht wordt zijn gebruik van metaforen niet gekenmerkt door een gebrek aan vertrouwen in de middelen van het metaforische spreken. Hieruit resulteert de ambivalentie dat een voor-modernistische metaforiek die nog niet door de 'metalinguale' twijfel is aangetast (cf. Fokkema/Ibsch 1984: 41 et passim) wordt geënt op een wereld die niet bij voorbaat een eenheid is. Alleen in de literatuur lijkt

zij bij Bordewijk tot een eenheid te kunnen worden gemaakt en daarbij spelen de metaforen een centrale rol. Dat is tevens het tweede punt van verschil: bij Bordewijk staan de metaforen in het teken van een te

creëren eenheid. De retorica van Revis daarentegen werd als ‘hybride’ gekarakteriseerd in die zin dat onverenigbare tegenstellingen met elkaar botsen en er geen overkoepelende eenheid, geen betekeniscentrum valt aan te wijzen. Dat is bij Bordewijk, zoals gezien, anders. Ondanks de oppervlakkige gelijkenis van metaforen als ‘*Knorrende beesten*’ en ‘*Gelakte hersens*’ en ondanks hetzelfde niet-hiërarchische naast elkaar bestaan van uiteenlopende betekenisdomeinen zijn er dus wel degelijk verschillen aan te wijzen in het meta-foorgebruik tussen Bordewijk en Revis.

Afsluitend wil ik terugkomen op de normatieve grondslag van de vraag of Bordewijk bij de Nieuwe Zakelijkheid hoort of niet. Zo gesteld, kan deze vraag niet met literatuurwetenschappelijke methoden worden beantwoord. In plaats van uit te gaan van een onvermijdelijk normatieve kenmerkenlijst van de Nieuwe Zakelijkheid en deze naast de drie romans van Bordewijk te leggen, is het daarentegen zinvoller operationaliseerbare parameters van de betreffende teksten te onderzoeken - zoals de metaforen. Over de plausibiliteit van aan metaforen-onderzoek gekoppelde conclusies en indelingen kan zonder poëtologische a-priori's gedebatteerd worden. Dat dit soort onderzoek tot andere literairhistorische indelingen zal leiden dan de bestaande is zeker.

Adres van de auteur: Fachbereich 11, Literatur- und Sprachwissenschaften/Niederlandistik, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Postfach 2503, D-2611 Oldenburg.

Bibliografie

- Van Aken 1979 - P. van Aken: *Letterwijs, letterwijzer. Een overzicht van de Nederlandse literatuur*. Brussel/Amsterdam, 1979.
- Anbeek, T. 1990 - T. Anbeek: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1980.
- Anten, H. 1982 - H. Anten: *Van realisme naar zakelijkheid*. Utrecht, 1982.
- Anten, H. 1984 - H. Anten: 'F. Bordewijk'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*. Groningen, 1984.
- Anten 1993 - H. Anten: 'Juli 1935: Dirk Coster publiceert zijn artikel "Bint, of de kroning der schoften"'. In: *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Red. M.A. Schenkeveld-Van der Dussen. Groningen, 1993, p. 669-676.
- Anten 1996 - H. Anten: *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van F. Bordewijk*. Groningen, 1996.
- Bakker 1995 - S. Bakker: 'Wat is Nieuwe Zakelijkheid in de Nederlandse Letterkunde? Of: Waarom Bordewijk geen Nieuwzakelijke auteur is'. In: *Spiegel der Letteren* 37 (1995), p. 56-64.
- Binnendijk 1937 - D.A.M. Binnendijk: 'Barok en Romantiek'. In: *Groot Nederland* 35 (1937), p. 545-549.
- Blok 1985 - W. Blok: 'Bordewijk'. In: G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse: *De Nederlandse en Vlaamse auteurs. Van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp, (1985), p. 92-93.
- De Boer 1950 - P.J.C. de Boer: *Nederlandse Helikon. Beknopte geschiedenis der Nederlandse en Vlaamse letterkunde*. Zutphen, 1950.
- Boekenschouw 1931 - 'Blokken'. In: *Boekenschouw* 25 (juni 1931), 80.
- Bomhoff 1955 - J.G. Bomhoff: 'De romans van F. Bordewijk'. In: *Wending* 10 (1955), p. 13-34.
- Ter Braak 1949 - M. ter Braak: 'Tien maal gehoorzaamheid'. In: *Verzameld Werk*. Dl. V. *Kronieken*. (Amsterdam, 1949), p. 417-423.
- Ter Braak & Du Perron 1965 - M. ter Braak, E. du Perron: *Briefwisseling*. Dl. III (Amsterdam, 1965).
- Brandt Corstius & Jonckheere 1961 - J.C. Brandt Corstius, K. Jonckheere: *De literatuur van de Nederlanden in de moderne tijd*. 2e dr. Amsterdam/Antwerpen, 1961.
- Bruin 1935 - H. de Bruin: 'Nieuwe Zakelijkheid'. In: *Opwaartsche wegen* 13 (1935), p. 228-232.
- Buuren 1985 - M. van Buuren: *De la Métaphore au Mythe. Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Nijmegen, 1985.
- Calis 1978 - P. Calis: *Het spel en de knikkers. Kernboek 2. Literatuurgeschiedenis van 1880 tot heden*. 2e dr. Amsterdam, 1978.
- Chamuleau & Dautzenberg 1991 - R.B.F.M. Chamuleau, J.A. Dautzenberg: *Nederlandse letterkunde*. Dl. II *19e en 20e eeuw* (Utrecht, 1991).
- Coenen 1932 - F. Coenen: 'Blokken'. In: *Groot Nederland* 30 (1932)/II, p. 192.
- Coenen 1935 - F. Coenen: 'Bint'. In: *Groot Nederland* 33 (1935)/I, p. 333-334.
- Coster 1935 - D. Coster: 'Bint, of de kroning der schoften'. In: *De Stem* 15 (1935), p. 783-791.

Dautzenberg 1982 - J.A. Dautzenberg: 'De meest volmaakte orde op aarde bereikbaar. Over *Blokken* van F. Bordewijk'. In: M.H. Schenkeveld e.a.: *Over verhalen gesproken. Analyses van verhalen*. Groningen, 1982, p. 37-61.

Van Dijk 1994 - N. van Dijk: *De politiek van de literatuurkritiek. De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in de Nederlandse letteren*. Delft, 1994.

Dinaux 1974 - C.J.E. Dinaux: *Herzien bestek*. Amsterdam, 1974.

Donker 1931 - A. Donker: '*Blokken*'. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 19-12-1931.

Donker 1932 - A. Donker: '*Blokken*'. In: *De Stem* 12 (1932), p. 108.

Donker 1935 - A. Donker: 'Ijskoude woordkunst'. In: *Critisch Bulletin* 2 (1935), p. 5-8.

Dubois 1953 - P.H. Dubois: *Over F. Bordewijk*. 's-Gravenhage, 1953.

Duinkerken 1934 - A. van Duinkerken: 'F.A.Bordewijk. *Blokken*' In: idem: *Twintig tijdgenoten*. Schiedam, 1934, p. 208-214.

Duinkerken 1935 - A. van Duinkerken: 'Kroniek der Nederlandsche letteren'. In: *De Gids* 99 (1935)/II, p. 232-241.

- Dupuis 1976 - M. Dupuis: 'F. Bordewijks anti-utopie *Blokken* (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment'. In: *SpL* 18 (1976), p. 176-201.
- Van Eckeren 1939 - G. van Eckeren: 'F. Bordewijk'. In: *Groot Nederland* 37 (1939), p. 290-295.
- Fokkema & Ibsch 1984 - D. Fokkema, E. Ibsch: *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam, 1984.
- Fontijn & Polak 1986 - J.H.A. Fontijn, I. Polak: 'Modernisme'. In: *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Red. G.J. van Bork & N. Laan. Amsterdam, 1986, p. 182-207.
- Geerts 1985 - L. Geerts: 'Bordewijk. Stugge grootheid als misverstand'. In: *Streven* 52 (1985), p. 704-712.
- Goedegebuure 1992 - J. Goedegebuure: *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht, 1992.
- Grüttemeier 1989 - R. Grüttemeier: 'Intertextuele aspecten van F. Bordewijks *Bint*'. In: *Spiegel der Letteren* 31 (1989), p. 101-115.
- Grüttemeier 1993 - R. Grüttemeier: 'La métaphore dans le réalisme: La nouvelle objectivité'. In: *La révolution dans les lettres*. Red. H. Ritter & A. Schulte Nordholt. Amsterdam/Atlanta, 1993, p. 345-356.
- Grüttemeier 1995 - R. Grüttemeier: *Hybride Welten. Aspekte der 'Nieuwe Zakelijkheid' in der niederländischen Literatur*. Stuttgart, 1995.
- Den Haan 1954 - J. den Haan (e.a.): *Honderd schrijvers van onze eeuw*. Antwerpen, 1954.
- Jansonius 1970 - F. Jansonius: 'Enkele aspecten van het werk van Bordewijk'. In: *Levende Talen* 1970, nr. 266, p. 204-216.
- Janssen 1994 - S. Janssen: *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum, 1994.
- Kemperink 1997 - M.G. Kemperink: "'De kuise plooien van haar witte gewaad". Metaforen in het fin-de-siècle-proza'. In: *Nederlandse Letterkunde* 2 (1997), p. 2-28.
- Kohnstamm 1935 - Ph. Kohnstamm: 'Een schip op 't strand!'. In: *Paedagogische Studieën* 16 (1935), p. 257-262.
- Knuvelde 1931 - G. Knuvelde: 'Blokken'. In: *Roeping* 9 (1935), p. 604.
- Knuvelde 1933 - G. Knuvelde: 'Knorrende beesten'. In: *Roeping* 11 (1933), p. 757.
- Knuvelde 1982 - G. Knuvelde: *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 10e, geh. herz. dr. Den Bosch. 1982.
- Van Leeuwen 1951 - *Dichterschap en werkelijkheid. Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika*. Red. W.L.M.E. van Leeuwen. Utrecht, 1951.
- Lissens 1986 - R.F. Lissens (e.a.): *Lexicon van de Nederlandse letterkunde. Auteurs, anonieme werken, periodieken*. Amsterdam/Brussel, 1986.
- Lodewick, de Moor & Nieuwenhuizen 1979 - H.J.M.F. Lodewick, W.A.M. de Moor, K. Nieuwenhuizen: *Ik probeer mijn pen... Atlas van de Nederlandse letterkunde*. Amsterdam, 1979.
- Lukkenaer 1985 - P. Lukkenaer: 'Bordewijks "Blokken": Politieke Kabbalistiek'. In: *Laatst nog...: opstellen over de aflopende toekomst*. Red. L. de Vos. Antwerpen, 1985, p. 147-164.

Luxemburg-Albers 1990 - A. van Luxemburg-Albers: 'De metaforen van *Bint. Bordewijk* in gesprek met Nietzsche en Ricoeur'. In: *Fdl* 31 (1990), p. 241-257.

Marsman 1937 - H. Marsman: 'Dubbeloordeel over Bordewijk (naar aanleiding van IJzeren Agaven)'. In: *Groot Nederland* (1937)/I, p. 96-98.

Meijer 1978 - R.P. Meijer: *Literature of the Low Countries. A short history of the Dutch literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/Boston, 1978.

Moller 1939 - H.W.E. Moller: *Geschiedenis van de Nederlandse letterkunde*. 5e druk. Heemstede, 1939.

Musschoot 1983 - A.M. Musschoot: 'F.Bordewijk: grimmig aanschouwer van de menselijke fauna'. In: *Ons erfdeel* 26 (1983), p. 409-416.

Musschoot 1993 - A.M. Musschoot: 'Februari 1940: Gerard Walschap publiceert het pamflet "Vaarwel dan!"'. In: *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Red. M.A. Schenkeveld-Van der Dussen. Groningen, 1993, p. 695-699.

Nooy 1993 - W. de Nooy: *Richtingen & Lichingen. Literaire classificaties, netwerken, instituties*. Tilburg, 1993.

Panhuijsen 1931 - J. Panhuijsen: 'Staat en toekomststaat'. In: *Boekzaal der geheele wereld*, 1-10-1931, p. 300-302.

- Praas 1979 - J. Praas: *Nederlands literatuuroverzicht*. 7e dr.. Amsterdam, 1979.
- Van Rees 1983 - C.J. van Rees: 'How a literary work becomes a masterpiece: on the three-fold selection practised by literary criticism'. In: *Poetics* 12 (1983), p. 397-417.
- Van Rees 1987 - C.J. van Rees: 'How reviewers reach consensus on the value of literary works'. In: *Poetics* 16 (1987), p. 275-294.
- Revis 1933 - M. Revis: 'Woordplastiek 1933'. In: *De Stem* 13 (1933), p. 1024-1025.
- Rispens 1938 - J.A. Rispens: *Richtingen en figuren in de Nederlandsche letterkunde na 1880*. Kampen, 1938.
- Sassen 1932 - A.J. Sassen: 'De ban van het kwadraat'. In: *De Gemeenschap* 8 (1932), p. 359-360.
- Sicking 1995 - J.M. Sicking: 'F. Bordewijk: Rood Paleis.' In: *Lexicon van literaire werken*. Groningen, 1995.
- Simons 1971 - W.J. Simons: *Atlas van de Nederlandse letterkunde*. Alkmaar, z.j. [1971].
- Sivirsky 1960 - A. Sivirsky: *Het beeld der Nederlandse literatuur*. Dl. II (Groningen, 1960).
- Stroman 1935 - B. Stroman: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur'. In: *Rondom het boek*. Red. R. Houwink. Utrecht/Amsterdam, 1935, p. 77-84.
- Tazelaar 1935 - C. Tazelaar: *Het proza der Nieuwe-Zakelijkheid. Aanteekeningen over het nieuwste Nederlandsche proza*. Kampen, 1935.
- Tielrooy 1938 - J. Tielrooy: *Panorama de la Littérature Hollandaise contemporaine*. Paris, 1938.
- Van den Toorn 1987 - M.C. van den Toorn: 'Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term'. In: *Ntg* 80 (1987), p. 40-54.
- Van den Toorn 1992 - M.C. van den Toorn: 'Nieuwe Zakelijkheid. Vroeger en nu'. In: *TNTL* 108 (1992), p. 276-283.
- Uri 1951 - S.P. Uri: 'De ontwikkeling van Bordewijk'. In: *Critisch Bulletin* 18 (1951), p. 241-251.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 1934: -Utrechtsch Nieuwsblad 1934: 'Van de boekentafel: Bint'. In: *Utrechtsch Nieuwsblad* 1934 (?)
- Uyldert 1932 - M. Uyldert: 'Letterkundige kroniek'. In: *Algemeen Handelsblad*, 2-1-1932.
- Uyldert 1934 - M. Uyldert: 'Letterkundige kroniek'. In: *Algemeen Handelsblad*, 6-1-1934.
- Uyldert 1935 - M. Uyldert: 'Letterkundige kroniek'. In: *Algemeen Handelsblad*, 4-5-1935.
- Vestdijk 1935 - S. Vestdijk: 't Ongure Huissens'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27-9-1935.
- Vestdijk 1966 - S. Vestdijk: *Muiterij tegen het etmaal* Dl. I. (Den Haag, 1966), p. 29-44.
- De Vooys & Stuiveling 1980 - C.G.N. de Vooys, G. Stuiveling: *Schets van de Nederlandse letterkunde*. 32e druk. Groningen. 1980.
- Van Vriesland 1933 - [V.E. van Vriesland]: 'Knorrende beesten'. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 5-8-1933.

Van Vriesland 1934 - [V.E. van Vriesland]: 'Kroniek van het Proza. Johan Bordewijk. Bint'. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8-12-1934.

Van Vriesland 1949 - V.E. van Vriesland: *F. Bordewijk. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk*. 's-Gravenhage, 1949.

Van Vriesland 1958 - V.E. van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. Dl. I. Amsterdam, 1958.

Vugs 1995 - R. Vugs: *F. Bordewijk. Een biografie*. Baarn, 1995.

Van der Waal 1942 - J. van der Waal: 'Een veelbelovend verleden. Bordewijk door een filosofische bril'. In: *Groot Nederland* 40 (1942)/II, p. 117-144.

Weijers 1991 - E. Weijers: 'De kortsluiting tussen Bint en Nietzsche'. In: *FdL* 32 (1991), p. 114-122.

Van der Zalm 1990 - C. van der Zalm: *Prisma van de Letterkunde*. Utrecht, 1990.

Van der Zeyde 1946 - M.H. van der Zeyde: 'De letterkunde in de Lage Landen'. In: *Nederland tussen de natieën. Een bijdrage tot onze cultuurgeschiedenis*. Red. J.S. Bartstra & W. Banning. Dl. I (Amsterdam, 1946), p. 213-219.

Eindnoten:

- 1 De anonieme recensie is aan Van Vriesland toe te schrijven, gezien de letterlijke herhaling van enkele zinnen in zijn recensie van *Bint* op 8 december 1934. Deze recensie werd wederom bijna integraal overgenomen in Van Vrieslands (1949) 'Inleiding' op Bordewijk en in zijn *Onderzoek en vertoog* (1958).
- 2 En datgene wat Ter Braak via derden te weten kwam, klonk weinig vent-achtig. Op 2 mei 1935 schrijft Ter Braak aan Du Perron: 'Ik ken B. niet persoonlijk, maar van een neef van hem hoorde ik dat hij [een] zeer zachtvaardig en weifelig man moet zijn, die een paar uur in de week staathuishoudkunde heeft gegeven en... absoluut geen orde kon houden. Het verloop van zaken is dus niet onduidelijk!' (Ter Braak/ Du Perron 1965, 186).
- 3 Deze werd later licht gewijzigd herdrukt in *Muiterij tegen het etmaal*.
- 4 Dirk Coster (1935) heeft het alleen in de eerste zinnen van zijn recensie 'Bint, of de kroning der schoften' over het literair-historische kader: 'Dat is dus de nieuwe litteratuur in extenso. Hierin beleeft onze tijd zijn zelfinkeer. Dit is het poëem, oh neen! geen ouderwetsche bloementaal - dit is het radiogram der nieuwe zakelijkheid en de openbaring van onze nieuwe ziel. Dit spant de aandacht van onze geheele vaderlandsche pers' (1935: 783). Anton van Duinkerken schrijft in *De Gids* begin 1935: 'De kansen der waarachtige zakelijkheid zijn bij Helman het gunstigst, al zal het Albert Kuyle minder moeite kosten, zich bij den stijl der nieuwe zakelijkheid sierlijker aan te passen. Dien stijl beheerscht F. Bordewijk in zijn novelle *Bint* [...]' (1935: 239). Hieronder verstaat Van Duinkerken 'waarlijk nieuw, oorspronkelijk proza, helder en hard, kernig en proper' (1935: 241).
C. Tazelaar (cf. 1935: 12, noot 1) ziet 'duidelijke voorbeelden' van de stijl die Van Wessem voor ogen stond in *Bint* en Van Wessem geldt bij hem als voorman van de Nieuwe Zakelijkheid. H.W.E. Moller (1939: 360) is van mening dat Bordewijk 'in uiterst strak zakelijke taal en stijl' schrijft die 'sprekend op de bijna dodelijke nuchterheid van sommige zakelijke bouwmeesters lijkt'.
Niet helemaal duidelijk is de opvatting van Hendrik Marsman in zijn recensie van *IJzeren Agaven* in januari 1937. Aan de ene kant zegt hij dat Bordewijk met *Blokken* 'aanhanger en beoefenaar geworden [was] van de nieuwe zakelijkheid' die 'al Bordewijks latere werk' zou blijven beheersen, maar aan de andere kant schrijft hij met betrekking tot dezelfde Nieuwe Zakelijkheid: 'Door een literair procédé tot zijn uiterste consequenties en tevens ad absurdum te voeren, openbaarde hij [Bordewijk R.G.] niet alleen daarvan de grenzen en het tekort, maar

tegelijk van zijn gegeven, den gemechaniseerden heilstaat', wat men ook in *Bint* zou zien gebeuren. Wat een 'aanhanger en beoefenaar' van een bepaalde stijl ertoe zou kunnen drijven zijn eigen stijl 'ad absurdum' te voeren zegt Marsman niet. De echo van Van Vriesland lijkt me trouwens in de formulering hoorbaar - en die kwam tot de conclusie dat Bordewijk in zijn 'kern' niet bij de Nieuwe Zakelijkheid zou horen.

- 5 Zie A. Donker (1931), G. Knuvelder (1931), *Boekenschouw* (1931), J. Panhuijsen (1931), A. Donker (1932), M. Uyldert (1932), A.J. Sassen (1932), F. Coenen (1932) en A. van Duinkerken (1934). Dat Vugs (1995:79) aan een citaat uit Donker (1931) tussen vierkante haakjes toevoegt 'die der nieuwe zakelijkheid' is misleidend omdat uit niets blijkt dat Donker in deze recensie aan de Nieuwe Zakelijkheid in het bijzonder zou hebben gedacht.
- 6 Zie M. Revis (1933), G. Knuvelder (1933), M. Uyldert (1934).
- 7 Zie b.v. *Utrechts Nieuwsblad* (1934), F. Coenen (1935), A. Donker (1935), M. Uyldert (1935), J. Tielrooy (1938: 163vv.), J.A. Rispiens 1938: 349v.), G. van Eckeren (1939), J. van der Waal (1942) en de hele pedagogische receptie van *Bint* (Kohnstamm 1935, cf. *Weekblad voor Gymnasiaal en Middelbaar Onderwijs* tussen 17 april 1935 en 22 mei 1935).
- 8 Dezelfde algemene tendens is te vinden in de publicaties van M.H. van der Zeyde (1946: 218), S.P. Uri (1951: 245), P.H. Dubois (1953:11), J.G. Bomhoff (1955: 16), C.J.E. Dinaux (1974:110), M. Dupuis (1976:180), J. Praas (1979:42); P. van Aken (1979:141); H. Anten (1982:127; 1984:11), J.A. Dautzenberg (1982:50vv.), L. Geerts (1985:704), W. Blok (1985), R.F. Lissens (1986); M.C. van den Toorn (1987: 51; 1992: 277), T. Anbeek (1990: 161ff.), R.B.F.M. Chamuleau & J.A. Dautzenberg (1991: 199); J.M.J. Sicking (1995: 7) en S. Bakker (1995).
- 9 Vergelijkbare opvattingen treft men aan bij P.J.D. de Boer (1950:111); W.L.M.E. van Leeuwen (1951:267vv.); J. den Haan (1954: 95); J. Simons (z.j.[1971?]: 65); P. Calis (1978:196); Lodewick, de Moor & Nieuwenhuizen (1979:133vv.), De Vooys & Stuiveling (1980:178); G. Knuvelder (1982:452); C. van der Zalm (1990:170).
- 10 De bewering van Wouter Blok (1985) dat men 'meestal' Bordewijk 'de voornaamste vertegenwoordiger van de nieuwe zakelijkheid in de Nederlandse literatuur' zou noemen, is dan ook onjuist - dat is Revis (cf. Grüttemeier 1995: 17).
- 11 Zie over orkestratie bijv. Van Rees (1987) en over de strategie van literatuurcritici Janssen (1993) en Van Dijk (1993).
- 12 Over de vraag in hoeverre literatuurkritische uitspraken uitsluitend, vooral, of óók door institutionele factoren bepaald zijn en of dat soms of altijd het geval is, is men binnen de op Bourdieu geënte benadering niet altijd even helder. Dat geldt omgekeerd ook voor de vraag of de tekstuele basis van die uitspraken geen, een ondergeschikte of een soms ondergeschikte rol spelen. Cf. Van Rees (1983: 409 en 1987: 276); De Nooy (1993: 2, 12, 182); Janssen (1994: 11, 195); Van Dijk (1994: 2, 3, 42, 119, 120).
- 13 Referentiekader van dit artikel is de analyse van metaforen in romans van Ben Stroman en M. Revis die ik elders heb ondernomen (cf. Grüttemeier 1993 en 1995, 74-121). Recentelijk heeft Mary Kemperink (1997) metaforen-onderzoek vanuit een literairhistorische probleemstelling benut. Zij richt zich op de literatuur rond 1900.
- 14 Citaten uit de drie romans worden gegeven uit het *Verzameld Werk* van Bordewijk volgens de schemata (*Blokken*, blz.), (*Beesten*, blz.) en (*Bint*, blz.).
- 15 De interpretatie van Dupuis (1976: 195, 198) die het sterrenbeeld betreft op de ramen van het luchtschip is onjuist: daarmee kan noch het 'rood' noch het schuiven van de sterren worden verklaard.
- 16 Eerder heeft Anneke van Luxemburg-Albers (1990) over de metaforen in *Bint* geschreven. Haar hoofdstelling is dat Bordewijk in *Bint* 'een Nietzscheaans denken in metaforen' zou demonstreren (cf. 1990: 250). Els Weijers (1991) heeft het aandeel Nietzsche in de metaforen van Bordewijk danig gerelativeerd.